

# Heldentod und Heldentrauer

## Verhaltensregeln im Ersten Weltkrieg zwischen Authentizitätsanspruch und Rollendichtung\*

*Nicolas Detering und Johannes Franzen*

Im Krieg ist der Tod keine Privatsache. Wer für das Vaterland stirbt, stirbt politisch. Um den Tod des Soldaten bildet sich daher in der modernen Kriegsführung eine nationale Verwaltungsmaschinerie – die Heeresleitung registriert die Gefallenen auf den Schlachtfeldern, veröffentlicht Verlustlisten, informiert die Angehörigen und orchestriert so Schritt für Schritt den Soldatentod.<sup>1</sup> Auch der Umgang mit dem Todesfall – Klage, Gedenken, Trost – ist nur scheinbar allein den Angehörigen überlassen. Denn gerade in den Kriegen des 20. Jahrhunderts, den in hohem Maße medialisierten Konflikten zwischen Massengesellschaften mit nationaler Identitätsbegründung, steht ein reiches Angebot von Deutungsmöglichkeiten und Rechtfertigungen zur Verfügung, aus dem sich bedienen *kann*, wer still für sich trauert – und bedienen *muss*, wer seine Trauer in die Öffentlichkeit trägt.<sup>2</sup>

Ein Bekenntnis zur gemeinsamen Sache war insbesondere im Ersten Weltkrieg verpflichtend, als die kollektivistischen Imperative des radikalen Nationalismus und des schematischen Freund-Feind-Denkens die öffentliche Meinung beherrschten. Man befand sich, so verkündete zumindest die Presse seit August 1914 einhellig, im Zustand nationaler Bedrohung, hatte zugleich aber Gelegenheit, nationale Größe zu beweisen, den Gegner zu unterwerfen und die essentielle Überlegenheit der deutschen Kultur zur Geltung zu bringen.<sup>3</sup> Eben daraus begründete sich das Konzept des ideologischen ‚Burgfriedens‘, der das Dirigieren

---

\* Dieser Beitrag ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung von Nicolas Detering / Johannes Franzen: Trauer um Helden. Gedichte auf gefallene Söhne im Ersten Weltkrieg, in: Achim Aurnhammer / Thorsten Fitzon (Hg.): *Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlusterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen*, Würzburg 2015, S. 253–283.

<sup>1</sup> Siehe zu Aspekten der modernen ‚Verwaltung‘ des Soldatentodes auch die Beiträge von Cornelia Brink und Ulrich Bröckling in diesem Band.

<sup>2</sup> Koselleck spricht in diesem Zusammenhang von dem „Zwang, dem gewaltsamen Tod einen Sinn abzugewinnen“ (Reinhart Koselleck: *Der Einfluss der beiden Weltkriege auf das soziale Bewusstsein*, in: Wolfram Wette [Hg.]: *Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten*, München 1992, S. 324–343, hier S. 335). Vgl. zudem Ulrich Linse: „Saattrüben sollen nicht vermahlen werden!“ Zur Resymbolisierung des Soldatentodes, in: Klaus Vondung (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, Göttingen 1980, S. 262–275. Einen diachronen Überblick zur Geschichte des Sterbens vom Siebenjährigen Krieg bis zum Zweiten Weltkrieg bietet Klaus Latzel: *Vom Sterben im Krieg. Wandlungen in der Einstellung zum Soldatentod vom Siebenjährigen Krieg bis zum II. Weltkrieg*, Warendorf 1988.

<sup>3</sup> Vgl. Helmut Fries: *Die große Katharsis. Die Kriegsbegeisterung von 1914. Ursprünge, Denkweisen, Auflösung*, Bd. 1, Konstanz 1994.

der Einzelstimmen zum Chor der Einstimmigkeit legitimierte. Die Kontrolle der Diskurse wurde zwar auch ‚von oben‘ ausgeübt (durch Zensur, gezielte Förderung und Propaganda), vorrangig aber war sie ein Massenphänomen. Sie wurde nicht rechtlich verordnet, sondern folgte dem ungleich größeren gesellschaftlichen Druck des ‚Alle-ziehen-jetzt-an-einem-Strang‘.<sup>4</sup> Das galt auch für Gedichte und Erzählungen, in denen Eltern ihre Trauer über den Tod eines Kindes zum Ausdruck bringen. Sie verarbeiteten zwar eine persönliche Katastrophe, unterlagen aber auch den ideologischen und rhetorischen Vorgaben ihrer Zeit. Damit stellen Trauerpublikationen für gefallene Soldaten eine ambivalente Sonderform moderner Sepulkralkultur dar: Es überlagert sich darin die Intimität des persönlichen Schmerzes mit dem Kollektivismus nationaler Rechtfertigung.

Die nationalistische Verherrlichung des Sterbens auf dem Feld als Heldentod und Vaterlandsoffer führte zu einer umfassenden Rekodierung auch der Trauer. Der Berufsstand des Soldaten hatte in Europa seit dem 18. Jahrhundert eine folgenreiche Umwertung erfahren: War der Krieg zuvor eine Sache der Herrschenden gewesen, deren Armeen in lokal begrenzten Waffengängen um Territorien stritten, weitete er sich im Prozess der Nationalstaatsbildung nun zu gesamt nationalen Identitätskrisen aus, die die Partizipation jedes einzelnen Bürgers erforderten.<sup>5</sup> Der Aufstieg der Nation zur „Primäridentität des Bürgertums“ in der Moderne bewirkte seit der Französischen Revolution die „Deutung des Wehrdienstes als Ehrendienst an der Nation“<sup>6</sup> – mit weitreichenden Folgen auch für die Totenkultur.<sup>7</sup> Betonte man in einer Veröffentlichung die Individualität des persönlichen Schmerzes zu sehr, drohte man das Heldentum des Gefallenen in gewisser Weise zu schmälern, weil in der ungezügelter Lamentation schnell Zweifel an der Rechtfertigung heroischer Selbstaufgabe anklingen konnten. Die laute Trauer zog den Verdacht des Defätismus und Egoismus auf sich. Wollte man etwa verneinen, dass

<sup>4</sup> Der Aspekt diskursiver Vereinheitlichung als Phänomen jenseits staatlicher Steuerung ist andernorts exemplarisch anhand eines der meistverbreiteten Schlagworte im Ersten Weltkrieg dargelegt, siehe Nicolas Detering / Johannes Franzen: Heilige Not. Zur Literaturgeschichte des Schlagwortes im Ersten Weltkrieg, in: Euphorion 107.4, 2013, S. 463–500.

<sup>5</sup> Zur Beliebtheit gerade der Lyrik der Befreiungskriege vgl. Nicolas Detering: Sammeln und Verbreiten. Gedichtanthologien im Ersten Weltkrieg, in: ders. u. a. (Hg.): Populäre Kriegsliteratur im Ersten Weltkrieg, Münster 2013, S. 121–154. Zum Wandel des modernen Soldatenbildes vgl. den Band zur Geschichte des Deserteurs: Ulrich Bröckling / Michael Sikora (Hg.): Armeen und ihre Deserteure. Vernachlässigte Kapitel einer Militärgeschichte der Neuzeit, Göttingen 1998.

<sup>6</sup> Linse: Resymbolisierung (Anm. 2), S. 266.

<sup>7</sup> Zur Geschichte des modernen Gefallenengedenkens seit 1813 vgl. zudem Manfred Hettling / Jörg Echtenkamp: Heroisierung und Opferstilisierung. Grundelemente des Gefallenengedenkens von 1813 bis heute, in: dies. (Hg.): Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung, München/Oldenburger 2013, S. 123–158, die anmerken, das Gefallenengedenken stelle „einen Kernbereich der Beziehung zwischen dem Einzelnen und dem Gemeinschaftswesen dar“. „Die Aufwertung des Begriffs und des gesellschaftlichen Ansehens des Soldaten um 1800“ sei bereits Ausdruck der Transformation zu einer „allgemeine[n] Mobilisierung der Bürger“ im modernen Nationalstaat (ebd., S. 124).

der große Sieg des Vaterlands das schmerzhafteste Opfer des Sohnes wert gewesen war? Die nationale Aufgabe des Krieges erforderte eine Äquivalenzbeziehung von Sterben und Trauern – wer für das Vaterland fiel, musste für das Vaterland betrauert, die Intimität des Schmerzes musste mit Blick auf seinen nationalen Zweck diszipliniert werden. Die Angehörigen konnten das Opfer des Sohnes betrauern, aber sie mussten es bejahen, um seinem Vorbild gerecht zu werden.

Der Durchsetzung dieser Verhaltensnorm widmete sich eine auf antike Vorbilder zurückgehende, nun aber unter nationalistischen Vorzeichen rekonfigurierte Gattung der Trauerdidaxe. Es entstand – etwa in Zeitungsaufsätzen und Traktaten – eine Art Regelkatalog für die Hinterbliebenen, ein ‚Trauerknigge‘ für vom Verlust geschlagene Eltern. Ein literarisches Vehikel dieser Vorschriften war die weitverbreitete Kriegssyrik, die ihre erzieherische Aufgabe durch die Strategie persönlicher Exemplifikation zu erreichen suchte. Der Heimatfront erteilte sie ein generelles ‚Jammerverbot‘, das vor allem für die Kommunikation mit den Soldaten an der Front gelten sollte. Die unzähligen Briefe, die täglich versandt wurden, durften die tapfere Haltung der Adressaten nicht durch unangemessene Klagen erschüttern.<sup>8</sup> „Kein Jammergeschrei tönt gellend und schrill“, heißt es in Adolf Eys Gedicht *Die deutschen Frauen* (1916):

Die deutschen Frauen sind ernst und still.  
Nur heimlich rinnet die Träne.  
Und klopft der Bote an ihrer Tür,  
so sprechen sie: „Heute gilt es mir!“  
Und pressen zusammen die Zähne.<sup>9</sup>

Auffällig erscheint in diesem Zusammenhang, dass ein Großteil der lyrischen Trauerdidaxe an Frauen adressiert ist. Gedichte über oder aus der Sicht von Vätern finden sich kaum. Schließlich genderte man Heimatfront und Front und assoziierte mit dieser den Mann, mit jener die Frau, die sich am Kampfgeschehen direkt nicht beteiligen konnte und daher in besonderer Weise dazu erzogen werden musste, *ihren* Beitrag zum Sieg zu leisten. Dabei übertrug man die Normalmatrix männlicher Subjektivität – das heißt Askese, Härte, Kaltblütigkeit – auf das Konstrukt ‚Frau‘, die nach der gängigen Vorstellung zu Affektivität neigte und sich folglich nicht immer angemessen zu beherrschen wusste.<sup>10</sup> Frauen drohten schnell

<sup>8</sup> Zum sogenannten Jammerverbot für Soldatenfrauen vgl. die Ausführungen bei Angelika Tramitz: Vom Umgang mit Helden. Kriegs(vor)schriften und Benimmregeln für deutsche Frauen im Ersten Weltkrieg, in: Peter Knoch / Peter Dines (Hg.): Kriegsalldag. Die Rekonstruktion des Kriegsalldags als Aufgabe der historischen Forschung und der Friedenserziehung, Stuttgart 1989, S. 84–114.

<sup>9</sup> Adolf Ey: Die deutschen Frauen, in: Reinhold Braun (Hg.): Deutsche Frauen – Deutsche Treue! Gedichte aus dem Weltkrieg, Berlin 1916, S. 11.

<sup>10</sup> Vgl. Ute Gerhard / Jürgen Link: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen, in: Jürgen Link / Wulf Wülfing (Hg.): Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität, Stuttgart 1991, S. 16–52, hier S. 52.

ler ‚schwach‘ zu werden und so dem Kollektivwohl zu schaden – gerade hier hatte die Trauerinstruktion anzusetzen und Vorbilder zu schaffen, die dabei halfen, mit angemessener Beherrschtheit über die Verlusterfahrung zu sprechen.

Um ganz ‚Frau‘ zu sein, musste die Mutter oder die Gattin besorgt und mitfühlend sein, um hingegen ganz ‚deutsch‘ zu sein, sollte sie sich gefasst und siegesgewiss geben. Gefordert wurde damit die Spaltung von Innen und Außen, die Ambivalenz von persönlicher Tiefe und gesellschaftlicher Oberfläche. Als Stereotyp beschwor man die ‚stille Mutter‘, die zwar innerlich erschüttert, aber äußerlich standfest den Tod der Söhne als Opfer für das Vaterland verschmerzen konnte. So lobt Kurt von Oerthel in seinem Gedicht *Die stillen Mütter* eben jene Frauen, die „um Helden weinen“ und „die still, ganz stille sich im Leid versenken, / um nicht mit ungebetnem Trauerblick / zu trüben Deutschlands junges Siegerglück“. <sup>11</sup> Klagen sind nur in den engen Grenzen stoischer Einsicht in die Notwendigkeit des Heldentodes erlaubt; der ‚ungebetne‘, weil ostentative „Trauerblick“ ist zu unterlassen.

Die emotionale Disziplin der Mütter wird sogar unmittelbar für den Kampfesmut der Söhne verantwortlich gemacht – eine Vorstellung, die in Erich Simdorns Gedicht *Deutsche Mutter, weine nicht!* zum Ausdruck kommt. Schon der Titel fordert im Modus strenger Mahnung dazu auf, das Leid zu zügeln, denn weinen, so heißt es weiter, sei nicht „deutsche Art“. Die Mutter soll „ein froh' Gesicht“ zeigen, alles andere bedeute eine Gefahr für die männliche Kampfmoral: „Oh raub' ihm nicht den heil'gen Mut, / Der ihm vom Antlitz lacht, / Der vor dem Feinde Wunder tut, / Der uns gewinnt die Schlacht.“ <sup>12</sup>

Weitere anschauliche Beispiele für diese Konventionen der Ermahnung bietet die von Reinhold Braun herausgegebene Sammlung *Deutsche Frauen – Deutsche Treue!* von 1916, die sich dem Heldentum und den Kriegspflichten der deutschen Frauen widmet. So betrauert in Joseph von Lauffs *Es blieb mir nichts hienieden* eine Mutter den Verlust ihrer drei Söhne in der Schlacht. Das Gedicht beginnt mit der Klage: „Es blieb mir nichts hienieden; / denn was ich ausgesäht, / was mir der Herr beschieden, / hat mir der Tod gemäht.“ Lauff inszeniert den Ausdruck patriotischer Opferbereitschaft, wenn er die Mutter, von ihrem Schmerz doch unbeirrt, in den letzten Versen sprechen lässt: „Doch muß auch schmerzverloren / ich stets in Tränen stehn – / wär mir ein vierter geboren, / Herr Kaiser, ich gäb auch den.“ <sup>13</sup> In ähnlicher Weise greift Franz Lüttke das Motiv des mehrfachen Kindesverlusts auf. In seinem *Die Mutter* betitelten Gedicht wird der Tod von gleich vier Söhnen beklagt. Dabei verstärkt sich der heroische Stoizismus der Mutter sukzessive. Während sie beim Verlust des ersten Jungen noch „geweint und die Hände gerungen“

<sup>11</sup> Kurt von Oerthel: *Die stillen Mütter*, in: Braun (Hg.): *Deutsche Frauen* (Anm. 9), S. 16.

<sup>12</sup> Erich Simdorn: *Deutsche Mutter, weine nicht!*, in: Karl Kuhls (Hg.): *Deutsche Frauen in eiserner Zeit. Kriegslieder*, Potsdam 1915, S. 18.

<sup>13</sup> Joseph von Lauff: *Es blieb mir nichts hienieden*, in: Braun (Hg.): *Deutsche Frauen* (Anm. 9), S. 12–13.

und auch beim zweiten „dem Himmel die Fäuste gewiesen“ habe, ist sie beim dritten bereits in der Lage, Haltung zu bewahren: „Aus meinem Herzen rang sich kein Schrei, / keine Träne floß über die Wangen.“ Auch Lüdtkes Rollengedicht endet mit dem emphatischen Bekenntnis zu mütterlichem Opfermut. Die gebrochene Sprechweise der Mutter in den letzten Versen, markiert durch Figuren der Mündlichkeit wie Aposiopesen und Ellipsen, drückt ihre emotionale Bewegtheit aus: „Und endlich – der Letzte ... Du Vaterland, / nimm – ich halte stille. / Nur – das Auge wird feucht – und es zittert die Hand – / doch – – geschehe mein Gott, dein Wille!“<sup>14</sup> Das Leid der betroffenen Mutter wird in beiden Gedichten durch inszenierte Ergriffenheit plausibilisiert. Die an die Hiobsgeschichte gemahnende Prüfungssituation soll aber gerade zeigen, wie Mütter auch angesichts extremer Verluste Erfahrungen fähig sind, auszuhalten. Die Texte stellen damit den Duktus emotionaler Authentizität aus, obgleich sie überwiegend nicht von Müttern geschrieben wurden, sondern von Männern.

Brauns Gedichtsammlung verweist damit auf ein rätselhaftes Phänomen der lyrischen Trauerdidaxe des Ersten Weltkriegs, nämlich die weite Verbreitung von Rollengedichten. Von den 36 versammelten Mutter-Gedichten sind allein 25 mit männlichen Namen gezeichnet. Dieser Befund irritiert zunächst, da gerade in der Kriegsliteratur des frühen 20. Jahrhunderts eigentlich die ‚Erlebnisdichtung‘ hoch im Kurs stand, d. h. ein Verständnis von Versdichtung als spontanem Ausdruck des Verfassererlebens. Nicht erst seit Theodor Körner erwartete man von der Kriegsliteratur, dass Autor-Ich und lyrisches Sprecher-Ich weitgehend identisch sein müssen, dass der Krieg als kollektives Erlebnis sich in authentischen Versen ‚verdichte‘.<sup>15</sup> Ein Kriegsgedicht konnte Ausdruck des viel beschworenen ‚Augusterlebnisses‘ sein, konnte ‚tief empfundenen‘ Feindeshass oder Patriotismus ausdrücken oder Zeugnis von der soldatischen Fronterfahrung ablegen. Die allseits beschworene Kriegsbegeisterung bewirkte einen Bekenntnisdruck, der das Selbsterlebte, das ehrlich empfundene Gefühl als literarisches Sujet privilegierte.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Franz Lüdtke: Die Mutter, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 17.

<sup>15</sup> Vgl. zum ‚Erlebnis‘-Begriff um 1900 grundlegend Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975, S. 56–57; sowie einführend Werner Hahl: Erlebnis, in: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2007, S. 495–498. Zum ‚Erlebnis‘-Begriff bei Nietzsche, Benjamin und Heidegger siehe zuletzt Gerard Visser: Erlebnisdruck. Philosophie und Kunst im Bereich eines Übergangs und Untergangs, Würzburg 2005.

<sup>16</sup> Es verwundert daher wenig, dass neben der Lyrik die meinungsbildende Publizistik – wie Flugschriften, Pamphlete, Abhandlungen oder Redemanuskripte, die sich parteinehmend zum Kriegsgeschehen äußerten – besonders weit verbreitet war. Fiktionale Texte, besonders Kriegsromane und Kriegsnovellen, wurden in deutlich geringerer Zahl veröffentlicht und teilweise mit kritischem Unbehagen verfolgt. Der Faktualitätsanspruch an die Kriegsliteratur führte unter anderem dazu, dass, wie Hans-Harald Müller angemerkt hat, Feldpostbriefe und die zumeist tagebuchähnlichen Kriegsberichte als „authentizitätsverbürgende epische Genres literaturfähig wurden“, Hans-Harald Müller: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik, Stuttgart 1986, hier S. 16–20.

Diskursive Autorität wurde besonders seit dem zweiten Kriegsjahr über den Status des ‚Dabeigewesenseins‘ erhoben,<sup>17</sup> der als wichtiger galt als die technische Beherrschung literarischer Formen. Dies erklärt, weshalb ein Gros der anthologisierten Lyrik im Ersten Weltkrieg von unbekannten Autoren stammt, die oftmals nur wenige, dafür vermeintlich ‚authentische‘ Gedichte verfassten. Das gilt, so müsste man annehmen, in gesteigerter Form noch für den Bereich der lyrischen Totenklage um eigene gefallene Söhne. Gerade aber in diesem Fall dominiert das Rollengedicht, also ein Verstext, in dem Autor und lyrisches Ich markierterweise nicht identisch sind, etwa indem ein männlicher Verfassersname mit einer weiblichen Sprecherfigur kontrastiert. Wie lässt sich dieser Widerspruch erklären?

Der Krieg bewirkte eine Radikalisierung kollektivistischer Imperative. Im Zuge der Ausrichtung aller Diskurse auf den Krieg kondensierte sich auch die gesellschaftliche Akteursstruktur, d. h. die Zahl von Identitätsschemata, die gesellschaftlich zur Verfügung standen. Zumindest auf der Ebene kultureller Kodierung gab es neben ‚den jungen Helden‘, den ‚weisen Generälen‘ oder den ‚stillen Müttern‘ kaum individuellen Spielraum für die Entfaltung devianter Einzelidentitäten. Diese Identitätsmuster umfassten ethische Programme, Anforderungen an das Verhalten und die Haltung derjenigen, die sie verkörperten. Jedes Mitglied der Kriegsgesellschaft repräsentierte gewissermaßen eine spezifische Rolle und hatte die Verantwortung dafür zu tragen, dass seine Rollendignität nicht beschädigt wurde. Der Krieg potenzierte die gesellschaftliche Forderung nach Exemplarität: Jeder war dafür verantwortlich, dass sich jeder andere rollenkonform verhielt. Die Institutionalisierung von Identitäten implizierte die Aufforderung zu gegenseitiger Kontrolle, zu wechselseitiger Typ-Erziehung.

Vielleicht erklärt diese kriegsbedingte ‚Vergesellschaftung von Identitäten‘ auch die Beliebtheit von Rollengedichten. Die Imagination dessen, was man nicht selbst erlebt hatte – etwa den Tod der eigenen Söhne aus der Perspektive der Mutter – könnte sich dann mit dem didaktischen Wert der Texte legitimieren: Man wusste zwar nicht, wie es sich tatsächlich anfühlt, das eigene Kind im Krieg zu verlieren, man wusste aber, wie es sich anfühlen hatte. Der Widerspruch zwischen dem Authentizitätsparadigma der Erlebnislyrik und der Verbreitung von Rollengedichten erhellt sich mithin daraus, dass der Ausdrucksbereich des Selbsterlebten an sich schon stark reglementiert war. Darstellung und Deutung des Erlebnisses waren gesellschaftlich derart stark typisiert, dass selbst die fiktionale Aneignung von Fremderleben legitim war, solange sie nur dem Exemplaritätsmuster entsprach.

Diese These lässt sich anhand von zwei Gedichten Gertrud Triepels plausibilisieren. Beide finden sich ebenfalls in der Sammlung *Deutsche Frauen – Deutsche Treue!* Triepels erstes Gedicht *Von Tausenden eine* erweckt den Anschein persönlicher Betroffenheit. Es beginnt mit den Versen: „Mein Sohn gefallen! – Noch fass

<sup>17</sup> Vgl. Nicolas Detering: *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*, in: ders. u. a. (Hg.): *Populäre Kriegslyrik* (Anm. 5), S. 9–40.



ich's kaum, / ich starr' auf das Blatt, als wär ich im Traum.“<sup>18</sup> Inhaltlich und stilistisch handelt es sich um die konventionelle Form des Trauergedichts, in dem eine verzweifelte Mutter den Tod ihres Sohnes mit der Gewissheit seines heroischen Opfers rationalisiert, damit ihren eigenen Opfermut ausdrückt und zur geistigen Befestigung der Heimatfront beiträgt. Sie teilt ihr Schicksal mit vielen anderen – „Von Tausenden eine – gib dich zur Ruh, / viel tausend Mütter leiden wie du.“ – und folgt der Mahnung des Sohnes: „Wie sprachst du? – ‚Sei tapfer und weine nicht mehr, / von Tausenden eine – ein Tropfen im Meer.“<sup>19</sup> Die Einsicht, nur eine von Tausenden zu sein, mit ihrem Schicksal also an einer Kollektividentität zu partizipieren, gehört zu den wichtigsten Trosttopoi der Zeit. Die individuelle Leiderfahrung und die damit verbundene Klage werden mit dem Anspruch konfrontiert, ein exemplarisches Schicksal auch exemplarisch zu leben. Vor dem Hintergrund, dass es vielen ähnlich geht, wäre es unangemessen, die eigene Trauer zu individualisieren. Die strenge Stimme des Sohnes, der sich als einer von Tausenden für das Vaterland opfert, fordert von der Mutter einen äquivalenten Opferwillen ein, damit seine Tat nicht entwertet wird.

Bis zu diesem Zeitpunkt könnten die LeserInnen der Anthologie davon ausgehen, dass es sich um den Opferheroismus einer realen Mutter handelt, die ihr Schicksal in einem Gedicht verarbeitet hat. Allerdings wird er zwei Seiten später mit einem weiteren Gedicht Triepels konfrontiert, das den Titel trägt: *Ich habe keinen Sohn im Feld*. Im Gegensatz zur unmittelbaren persönlichen Verlusterfahrung des ersten Textes („Mein Sohn gefallen!“) beginnt dieses Gedicht mit der wehmütig vorgetragenen Aussage: „Ich habe keinen Sohn im Feld.“<sup>20</sup> Die Sprecherin muss der Erfahrung, einen jungen Helden zu verabschieden und ihm mütterlichen Segen zu spenden, entbehren, fühlt sich aber durch das Gemeinschaftserlebnis der Muttersorge selbst affiziert. Sie kompensiert dies durch die imaginative Partizipation, die in der letzten Strophe bekräftigt wird:

Ich selbst hab' keinen Sohn im Feld,  
kämpft keiner mir draußen als tapferer Held,  
doch seh' ich euch vor mir, ihr junges Blut,  
dann ist mir wie einer Mutter zu Mut;  
dann wird mir das Herz so eisenschwer,  
als ob mein Eigner darunter wär – –  
und müßt ihr fallen für Kaiser und Reich:  
Hier steht eine Mutter, die weint um euch.<sup>21</sup>

Die Lebensumstände Gertrud Triepels, die bis dahin als Verfasserin von erbaulicher Literatur und Ratgebern hervorgetreten war, werden den LeserInnen nicht so genau bekannt gewesen sein, dass sie hätten feststellen können, ob Triepel tatsäch-

<sup>18</sup> Gertrud Triepel: Von Tausenden eine, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 15.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Dies.: Ich habe keinen Sohn im Felde, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 17–18.

<sup>21</sup> Ebd.

lich im Krieg einen Sohn verloren oder eben, wie sie im zweiten Gedicht beteuert, gar keinen Sohn im Feld hatte. Letzteres ist aber schon aufgrund der Seltenheit dieses Bekenntnisses eher zu vermuten: Das idiosynkratische Eingeständnis, *keinen* Sohn im Krieg zu haben, verweist das erste Gedicht naheliegender Weise in den Bereich der Rollenlyrik, zumal sich das zweite Gedicht wie eine poetologisch-psychologische Rechtfertigung des ersten lesen lässt. Beim Anblick der ausziehenden Soldaten wird auch der Kinderlosen „*wie* einer Mutter zu Mut“. Wenn eine Frau, wie in Triepels Gedicht, keinen Sohn im Feld hat, um den sie sich sorgen muss, dann wird sie trotzdem derart stark affiziert vom Leid der anderen, dass sie im Wesentlichen das gleiche Leid empfindet. Über diese pflichtgemäße Affiziertheit vollzieht sich die Transformation vom ‚Fühlen wie eine Mutter‘ zur Identität einer tatsächlichen Mutter: „Hier steht eine Mutter, die weint um euch.“ Diese Transformation ermöglicht es schließlich, aus der Perspektive einer trauernden Mutter ein Gedicht zu schreiben wie *Von Tausenden eine*.

Das Beispiel Triepels, die innerhalb derselben Sammlung mühelos zwischen Rollen- und Bekenntnislyrik wechselt, zeigt, wie sehr der exemplarische Anspruch der Kriegsdichtung das Authentizitätsgebot zu unterlaufen vermochte. In vielen Fällen, vor allem bei Lyrikanthologien, ist der autobiographische Hintergrund der Gedichte schon gar nicht mehr feststellbar. Anonymes und pseudonymes Veröffentlichliches waren weitverbreitet und verunmöglichten es den LeserInnen, festzustellen, ob es sich um Rollengedichte oder Texte von tatsächlich Betroffenen handelte.<sup>22</sup> Das Verbergen des Namens unterstreicht die Geste bescheidener Exemplarität: Eben nicht die konkrete Trauer einer bestimmten Mutter, sondern die vorbildliche Trauer *der* deutschen Mutter soll in den Gedichten vermittelt werden. Der autobiographische Hintergrund wird dann irrelevant, spontan erhebt sich mit den Gedichten eine Stimme aus dem Volk, um dessen Kollektiverlebnis auszudrücken.

Dieser Umstand lässt sich anhand eines weiteren Beispiels illustrieren. Eines der bekanntesten Gedichte des Ersten Weltkriegs ist *Mein Junge*.<sup>23</sup> In der erwähnten Sammlung *Deutsche Frauen – Deutsche Treue!* wurde es unter dem Namen Martha Martius veröffentlicht, in einer anderen Sammlung namens *Deutscher Heldentod*

<sup>22</sup> So ein Gedicht mit dem Titel *Mein Sohn* (J. Sch.: Mein Sohn, in: Rudolf Krauss [Hg.]: *Deutscher Heldentod. Gedichte vom Opfermut im Felde und daheim 1914–1915*, Stuttgart 1915, S. 67–68), das aus der Ich-Perspektive den Tod eines Sohnes im Feld („Nun ist er gefallen, mein Sohn, als Held“) beklagt. Weder der Name, mit dem das Gedicht gezeichnet ist (J. Sch.), noch der Text selbst lassen Rückschlüsse auf das Geschlecht des Verfassers/der Verfasserin bzw. der Sprecherinstanz zu. Alles, was hier zum Ausdruck kommt, ist das Kondensat exemplarischer Trauer.

<sup>23</sup> Das Gedicht findet sich außerdem mit dem Verfassernamen ‚Martha Martius‘ unter dem Titel *Nachruf einer Mutter* in: Alfred Biese (Hg.): *Poesie des Krieges. Neue Folge*, Berlin 1915, S. 100–101, sowie unter *Mein Junge* in: Braun (Hg.): *Deutsche Frauen* (Anm. 9), S. 15–16, und Carl Busse (Hg.): *Deutsche Kriegslieder 1914/15*, Bielefeld/Leipzig <sup>3</sup>1916, S. 124. Unter dem Namen ‚Frau Oberpostschaffner Krause‘ und dem Titel *Nachruf einer Mutter* ist es abgedruckt in: Conrad Höfer (Hg.): *Die Heimat. Neue Kriegsgedichte*, Jena 1915, S. 88–89, sowie in: E. C. H. Peithmann (Hg.): *Das deutsche Schwert. Kriegsgedichte aus den Jahren 1914–15–16*, Bad Schmiedeberg 1918, S. 147–148.



(1915) allerdings mit dem Hinweis „Verfasser unbekannt“ unter dem Titel *Meinem Sohne Kurt*.<sup>24</sup> In einer dritten Anthologie mit dem Titel *Sieg oder Tod* erscheint der Text unter dem Titel *Nachruf auf meinen Sohn* und ist mit dem Namen „Frau Oberpostschaffner Krause“ gezeichnet. In diese Verwirrung um die Urheberschaft des Gedichtes versuchte die Zeitschrift *Die Tat* etwas Licht zu bringen. In der Ausgabe vom April 1915 teilt die Redaktion mit:

Kürzlich ging aus dem Feldpostheft „Sieg oder Tod“ der „Nachruf einer Mutter“, als von Frau Oberpostschaffner Krause gedichtet, fast durch die gesamte Presse, und es stellte sich dann heraus, daß Frau Krause ein Gedicht von Frau Geheimrat M. Martius in Rostock, das im „Daheim“ erschienen war, im besten Glauben unter die Todesanzeige ihres Sohnes gesetzt hatte.<sup>25</sup>

Martha Martius, die Mutter der bekannten Kunsthistorikerin und NS-Gegnerin Lilli Martius, war tatsächlich die Verfasserin des Textes. Sie hatte zwei Söhne im Krieg verloren, das Gedicht war in diesem Fall also „tatsächlich“ autobiographisch.<sup>26</sup> Die eher unbeholfenen Verse schwanken vorschriftsgemäß zwischen Verzweiflung und Stolz: „Sein Blut ist so kostbar, so gut so treu, / Das macht gewiß Deutschland von Feinden frei, / Das muß dem Siege zugute kommen, / Aber mir hat's den einzigen Jungen genommen.“<sup>27</sup> Das Gedicht endet mit dem Wunsch der Mutter, dem Sohn bald in den „heiligen Todeswald“ nachzufolgen, wo sie sich zu ihm legen möchte: „Dann erzählst du leise von deiner Schlacht, / Und wie tapfer du deine Sache gemacht.“

Nun hatte eine gewisse Frau Krause dieses Gedicht ihrer Todesanzeige für den eigenen Sohn, offenbar ohne Nennung der Autorin, beigegeben und war dadurch selbst für die Verfasserin gehalten worden. Die allgemeine Hochschätzung des Textes wird auch damit zusammenhängen, dass man dem Gedicht den Status einer unmittelbaren, ‚echten‘ Gefühlsäußerung einer trauernden Mutter beimaß, die eben keine professionelle Dichterin war. Die semi-private Textsorte ‚Todesanzeige‘ wirkte hier als Authentizitätsmarker. Unter Krauses Namen fand sich das Gedicht denn auch unversehens in der Sammlung *Letzte Grüße* wieder, eine ganze Sammlung nur von Nachrufgedichten, die der Herausgeber kommentiert und als Zeugnisse „stillen, echt deutschen Heldentums“ sowie als Anleitungen zum „Erdulden

<sup>24</sup> Anonymus [Martha Martius]: *Meinem Sohne Kurt*, in: Krauss (Hg.): *Deutscher Heldentod* (Anm. 22), S. 71–72.

<sup>25</sup> *Die Tat*. Eine Monatsschrift, 7.1, April 1915, S. 96.

<sup>26</sup> Von Martius stammt auch ein ursprünglich ebenfalls in der Zeitschrift *Daheim* veröffentlichtes Langgedicht in Terzinen, das *Meinen gefallen Söhnen Leonhard und Friedrich Franz zum Gedächtnis* gewidmet war und später monografisch veröffentlicht wurde. Hier heißt es unter anderem zum Tod des zweiten Sohnes: „Er kam, von Heimatseligkeit empfangen. – / In hartem Schweigen bittres Abschiednehmen / Und Tod, in den des Sieges Stimmen klangen. – / Das gießt den Trost in Herzeleid und Grämen: / Der Jungen Tod war schaffend wie ihr Leben, / Ich brauche mich der Söhne nicht zu schämen.“ In: Martha Martius: *Meinen gefallen Söhnen Leonhard und Friedrich Franz zum Gedächtnis*, Rostock 1916.

<sup>27</sup> Anonymus [Martha Martius]: *Meinem Sohne Kurt* (Anm. 24), S.72.

und Ertragen“<sup>28</sup> an die Öffentlichkeit brachte. Die eigenartige Überlieferung von Martius' Gedicht zeigt aber auch, wie in der kollektivistischen Kriegsstimmung die individuelle Trauerbekundung einer Mutter in gewisser Weise vergesellschaftet werden konnte, insofern als andere Mütter sie als Ausdruck ihrer Trauer übernahmen – und zwar nicht nur wegen des Textes, sondern auch wegen der ‚Weiterverwendung‘ eines individuellen Schicksals.<sup>29</sup> Die Trauer der Eltern um ihren toten Sohn war im Krieg keine nur familiäre Angelegenheit mehr, sondern die nationale Identität trat damit an die Stelle der Familienidentität, trat zumindest in Konkurrenz zu ihr.<sup>30</sup>

Die schmerzliche, intime Katastrophe, der Tod des eigenen Kindes, wird im Krieg zum Alltag. Wer seine Trauer an die Öffentlichkeit trägt, muss in einer Zeit nationaler Bedrohung und kollektiven Zusammenhalts zumindest reflektieren, dass der Sohn nicht umsonst gestorben ist, sondern im Einsatz für ein höheres Ziel. Klagt man nur um den Einen, missachtet man die Tausenden, die ebenfalls starben. Klagt man zu exzessiv, bestreitet man damit implizit die höhere Rechtfertigung des Todes und schmälert retrospektiv das Heldentum des Sohnes. Aus dieser Einsicht erwächst die Notwendigkeit, die eigene Trauer zu reglementieren, ideologisch zu überformen, um anderen in ihrer Trauerhaltung ein Vorbild zu sein, um dadurch, wie der Sohn selbst, dem Vaterland zu dienen.

Die in den Gedichten entfaltete Trauerdidaxe lässt noch nicht auf die Gefühlsreaktionen der RezipientInnen schließen. Wie die Hinterbliebenen mit den hohen Ansprüchen umgegangen sind, ist ungewiss. Die diskursiv vermittelten Forderungen könnten als Reibungsfläche für den individuellen Schmerz fungiert haben. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten dieses Prozesses, dass hier nicht allein Betroffene zu Betroffenen sprechen, sondern dass im Krieg eine ganze Reihe von Rollengedichten entstand, die sich kaum von den ‚authentischen‘ Gedichten unterscheiden. Identitätsrollen werden im Kriegskollektivismus ‚vergesellschaftet‘, weil der Rollendichter zwar die tatsächliche Erfahrung nicht teilte, aber gleichsam theoretisch herleiten konnte, wie mit ihr umzugehen war: Folglich konnte man stellvertretend trauern, man konnte Betroffenheit imaginieren und ähnlich instruktive Trauergedichte verfassen, in denen die gleiche Haltung exemplifiziert wird wie in ‚authentischen‘ Gedichten von Angehörigen der Gefallenen.

<sup>28</sup> Karl Wehrhan: Einleitung, in: ders. (Hg.): Letzte Grüße. Volksdichtung in Nachrufen auf unsere gefallenen Helden, Leipzig 1915, S. 9.

<sup>29</sup> Fast anerkennend heißt es in der genannten Notiz in *Die Tat* (Anm. 25), S. 95–96: „Eine auffallende Tatsache, von der manche Redaktion zu berichten weiß, ist die, daß oft Soldaten aus dem Felde fremde Gedichte als eigene einschicken. Das Volk hat einfach kein Gefühl dafür, daß ein Gedicht geistiges Eigentum sein kann. Was ihm gefällt, wird annektiert, wie etwa ein Gesangsbuchvers, und bald verwischt sich die Erinnerung, woher das Gedicht stammt. Das ist zumal bei den Gedichten der Fall, die angeblich mehrere Soldaten gedichtet haben.“

<sup>30</sup> Vgl. Tramitz: Umgang mit Helden (Anm. 8), S. 101.